تطبیق ساختار داستان «شیخ صنعان» با الگوی فیلمنامه

زهرا حیاتی ×

چکیده

بسیاری از آثار ادبی، بالقوه یک نمایشنامه یا یک فیلمنامه است. یکی از این شاهکارهای ادبی شیخ صنعان» اثر فریدالدین عطار نیشابوری» است. این داستان منظوم از برخی ظرفیتهای دراماتیک مانند ساختار نمایشی» برخوردار است. طرح داستانی شیخ صنعان» می تواند با خط سیر داستان در فیلمنامه مقایسه شود زیرا از جایی آغاز می شود، در مسیری جریان می یابد و در نقط ای به پایان می رسد. افزون بر این، روایت بر یک شخصیت و حادثه اصلی تکیه دارد و با بهر گیری از شخصیتها و حوادث دیگر به آفرینش ماجراهای جدید می پردازد. همچنین با اطلاعات جدیدی که از شخصیتها به دست می دهد به هیجان بیشتری دست می یابد و افکار و عواطف مخاطب را نشانه می رود. با تشخیص خطوط داستانی شیخ صنعان» و خط سیر فیلمنامه می توان به گونه های همانندی و تمایز میان ساختار فیلمنامه و ساختار این حکایت پی برد و به دورنمایی از ظرفیتهای دراماتیک شیخ صنعان» دست یافت.

کلید واژه شیخ صنعان، عطار، دراماتیک، فیلمنامه.

ابزار بیانی و نمودهای گوناگون هنری با پیشرفت انسان متحول می شود و در هر دور ای - ایگاهی متفاوت می یابد. همان گونه که مدتها نگارش و شاعری، رسانه و هنر غالب بوده است، امروزه سینما و نمایش روزآمدترین و چیره ترین وسیله بیانی است که بشر را مجذوب خود کرده است. سینما با تکیه بر تصویر، حرکت، واقعگر و باورپذیری» بیش از سایر هنرها توانسته است عاطفه و تخیل مخاطب را در دست گیرد و بر تأثیر هنری خود بیفزید. عرضه و تقاضایی که میان سینما و مخاطبان آن جریان دارد، توجه فلیمنامه نویسان را به اقتباس ادبی» جلب کرده است که از بدو پیدایی سینما تاکنون بروز و ظهورهای متفاوتی در

تاریخ دریافت مقاله ۱۳/۰/۰ تاریخ پذیرش نهایی ۲/۰/۸۳

- کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

فیلمنامه نویسی » داشته ا، ت. از سوی دیگر بازآفرینی ادبیات در سینه » یا اقتباس ادبی » به معنای توجه به داشته های فرهنگی و هنری است که رشد و پویایی ادبیات » و سینه » را توأمان تأمین می کند. اما میان گونه های کهن ادبیات فارسی و گونه جدیدی چون « فیلمنامه نویسی »، نبود حلقه های ارتباطی مانند نمایشنامه »، « رمان »، « داستان بلند » و داستان کوتاه »، گسست فرهنگی درخور توجهی را به وجود آورده است که بازآفرینی ادبیات را در سینما دشوار جلوه می دهد . به نظر می رسد ، بررسی ظرفیتهای نمایشی و تصویری ادبیات کهن تا انداز ای می تواند خلأ موجود را پر کند و زمینه بازآفرینی آثار ادبی را در سینما فراهم آورد .

در ادبیات فارسی، پس از منظومه های رزمی و بزمی، برخی از حکایتها و داستانهای عارفانه مانند « شیخ صنعان » اثر فریدالدین عطار نیشابوری » از چنین ظرفیتهایی برخوردارند. بدیهی است، فیلمنامه نویسی که به اقتباس اثر ادبی می پردازد، پیش از هرچیز ظرفیتهای نمایشی دستمایه فیلم را بررسی می کند و این تواناییها را بر اساس اصول دراماتیک ارزیابی می کند. نویسنده با « تشخیص »، ارزیابی » و گزینش » ظرفیتهای نمایشی اثر، عناصری را حذف »، اضافه » ، تلفیق »، جابه جا » و یا « تبدیل » می کند تا انتقال از ادبیات به درام صورت پذیرد. از آنجا که مهمترین اختلاف فیلم با ادبیات و نمایشنامه، به شکل و قالب بیانی آنها باز می گردد، نخستین گام در تشخیص ظرفیتهای نمایشی اثر، بررسی ساختار داستان است.

ساختار چیست؟ درتعریف ساختار معمولا به روابط علی و معلولی رویداده » توجه می شود؛ زیرا داستان مجموعه ای از وقایع است که براساس انگیزه ای مشخص شکل می گیرد و با پیوند منطقی و رابطه علی و معلولی میان حوادث ، خط سیری دارد که خواننده را از ابتدا تا انتها حرکت می دهد . بنابراین، ساختار ابزاری است که رابطه اجزا را با یکدیگر و با کل شکل می دهد و با این ترکیب بندی از یک سو شکل ظاهری اثر و خطوط داستانی (ساختار بیرونی) را تعیین می کند و از سوی دیگر، کارکردها و جذابیتهای حوادث، شخصیت پردازی، گفتگو، زمان و مکان و درونمایه داستان (ساختار درونی) را تعریف می کند .

ساختار بیرونی و استخوانبندی اثر، نخستین قلمرویی است که فیلمنامه نویس را به مبارزه می طلبد. فیلمنامه نویسانی که اثر ادبی را به فیلمنامه تبدیل می کنند، پژوهشگرانی که ظرفیتهای نمایشی آثار ادبی را بررسی می کنند و منتقدانی که موفقیت فیلمهای اقتباسی را در ارتباط با اصل داستان ارزیابی می کنند، همه نخست طرح داستان را می کاوند و پس از تشخیص طرح و تطابق چارچوب داستان با ساختار فیلمنامه، به چگونگی پرداخت ماجراها، شخصیتها، گفتگوها، زمان و مکان و درونمایه می پردازند.

روایت فیلم با تکیه بر یک شخصیت و یک حادثه اصلی،شخصیتها و حوادث دیگر را به کار می گیرد تا با ظهور پی در پی ماجراهای جدید و اطلاعات تازه، حرکتی پیش رونده

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

داشته باشد و بیننده را با جریان داستان همراه کند . فیلمنامه با اتکا بر عواطف و با تمرکز بر داستانی پی ریزی می شود که خط سیر دارد؛ در جایی آغاز می شود، در مسیری جریان می یابد و در نقط ای به پایان می رسد . چنین خط سیری زمانی بیننده را خرسند می کند که او در پایان به نتیج ای جدید و دست کم به تصور آن دست یافته باشد؛ به عبارت بهتر، فیلمنامه مسیری رو به تکامل را از مجهول تا معلوم و از مبهم تا آشکار، پس پشت ی نهد. بنابراین در اقتباس از اثر ادبی، نخست باید خطوط داستانی را تشخیص داد و با معیارهای ساختار دراماتیک ارزیابی کرد .

به نظر می رسد بسیاری از داستانها و نمایشنام ها از « خط سیر روبه تکامل » برخوردار است، اما فیلم از محدود ای پیروی می کند که ترکیب دی وقایع و به عبارت بهتر، الگوی فیلمنامه را شکل می دهد.

برخلاف ادبیات، فیلم محدود ای خاص دارد و در یک نشست برای تماشاگر نمایش داده می شود. از این رو، اثری که به عنوان دستمایه فیلم برگزیده می شود، باید در قالب این محدوده جای گیرد و در حدی جا داشته باشد که به خطوط اصلی، ساده و خلاصه شود. اگرچه هر داستان، طول نهایی خود را مشخص می کند در نظر گرفتن دو ساعت برای فیلم ' ۱۲۰ صفحه برای فیلمنامه به عنوان یک میانگین در الگوی سنتی فیلمنامه پذیرفته شده است .

ماجراهای داستان در آغاز، میان و پایان فیلمنامه ، کارکردهای متفاوتی دارد و با زمانبندی مشخصی در سه فصل عرضه می شود. اغلب نظریه پردازان درام برای فصل اول (آغاز فیلمنامه) حدود ۳۰ صفحه / دقیقه، برای فصل دوم (میان فیلمنامه) حدود ٦۰ صفحه / دقیقه، و برای فصل سوم (پایان فیلمنامه) حدود ۳۰ صفحه / دقیقه، را پیشنهاد کرد اند .

الگوی فیلمنام [۲]

- **آغاز فیلمنامه**

هر نویسند ای ناگزیر است نظر مخاطب خود را در همان دقایق ابتدایی جلب کند و به همین سبب پرداخت آغاز فیلمنامه یکی از مهمترین مراحل نوشتار است. فصل اول فیلمنامه/ فیلم سه وظیفه اساسی دارد: – پی ریزی مسأله داستان، – معرفی شخصیت اصلی، – پی ریزی موقعیت پیرامون ماجرا.

اگر طول فصل اول را ۳۰ صفحه / دقیقه در نظر بگیریم، برای ساختار بخشیدن به آن، می توان به سه پاره ی ۱۰ صفحه / دقیقه ای پرداخت .

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

در ده دقیقه اول، نقطه آغازین سه کارکرد فوق بنا نهاده مِ شود. در بیشتر فیلم ای سینمایی، مشخص کردن اینکه داستان درباره چیست در ابتدای داستان صورت مِ پذیرد و معمولا رویدادی غریب و غافل گیرکننده، توجه تماشاگر را جلب مِ کند. این تمهید که آویز ، طعم ، قلاب » و یا تیز » نامیده مِ شود، چنانچه موفق نباشد نویسنده را مجبور مِ کند برای نگه داشتن تماشاگر چاره دیگری بیندیشد؛ به عنوان مثال مِ توان تا به راه افتادن مسأله اصلی از مسأله کوچک دیگری استفاده کرد که پس از معرفی مسأله اصلی باید حل شود. به هرحال شروع داستان باید خواننده را به دام اندازد و او را برای پیگیری داستان تحریک کند. از این و در اقتباس از اثر ادبی، اگر داستان خیلی زود شروع شده باشد به مقدمه بیشتری نیاز داریم و اگر به طول انجامیده باشد، باید بخشی از آن را حذف و یا تلفیق کنیم. اما مسأله اصلی داستان که مسأل ای عاطفِ » است و گاه با عنوان نیاز دراماتیک » شناخته مِ شود، بِ شک نیاز و مسأله فرد انسان است که قرار است انسان دیگری را با احساس همذات پنداری درگیر کند. بنابراین شخصیت اصلی نیز باید در همان ابتدا معرفی شود. شخصیتهای فرعی هم به طور سنتی در آغاز معرفی مِ شوند و این معرفی بتدریج رخ داده، شخصیتهای ناشناس از طریق شخصیتهای آشنا ؛ ناسانده مِ شوند. بیشتر اطلاعات فیلم نیز در آغاز داستان به مخاطب عرضه مِ شود، زیرا شروع فیلم باید ساده و قابل درک باشد تا تشریک مساعی تماشاگر حاصل شود. چنانچه ساختار فصل اول پیچیده باشد وضعیت پیرامون ماجرا را بسرعت معرفی نکند، بیننده براحتی جذب نمِ شود.

ده صفحه/ دقیقه بعدی، زمان تمرکز بر شخصیت اصلِ » است. نویسنده با تصویر، گفتگو و یا ماجرایی خاص از شخصیت اصلی اطلاعات بیشتری به دست مِ دهد و شخصیت اصلی را وادار مِ کند، فعال باشد و تصمیم بگیرد که با مسأله خود چه کند .

حدود صفحه/دقیقه بیستم و درابتدای ده صفحه/ قیقه نهایی، نقطه عطف » اول داستان معرفی مِ شود. نقطه عطف، پار ای از ماجرای دراماتیک و حادث ای برجسته است که داستان را به جلو پرتاب مِ کند. نقاط عطف به فاصله تقریبا هر ۱۵ صفحه/ دقیقه یک بار در فیلم رخ مِ دهد و تعداد، مشخصات و زمان آنها را داستان مشخص مِ ند. آنچه هست، فیلمنامه بدون نقطه عطفهای قوی پیش نمِ رود . ضرباهنگ و سرعت فیلم نیز تا حد زیادی به فاصله زمانی بین نقاط عطف وابسته است و اگر فاصله زیادی بین دو نقطه عطف وجود داشته باشد، ممکن است داستان افت کند و سیر کند و ملال آوری داشته باشد . مهمترین نقطه عطفهای داستان، نقطه عطف اول و دوم است که در فیلم دو ساعته ، نقطه عطف اول حدود دقیقه سی م و نقطه عطف دوم در بیست دقیقه مانده به پایان فیلم رخ مِ هد. وظیفه نقطه عطف اول، تغییر جهت داستان است و بیننده را برای ۶۰ صفحه / دقیقه میان فیلم آماده مِ کند.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

نابراین ساختار کلی و تقریبی پرده اول که از آغاز تا نقطه عطف اول به طول می انجامد، در الگوی زیر خلاصه می شود:

صفحه / دقیقه ۱ تا ۲۰ : آغاز فیلمنامه

- صفحه / دقیقه ۱ تا ۱۰ : معرفی شخصیت اصلی، پی یزی مسأله داستان، پی ریزی وضعیت پیرامون ماجرا
- صفحه / دقیقه ۱۱ تا ۲۰ : تمرکز بر شخصیت اصلی
- صفحه / دقیقه ۲۱ تا ۳۰ : معرفی نقطه عطف اول و پایان فصل اول

- میان فیلمنامه

فصل دوم با تمرکز بر گسترش داستان به برخورد و کشمکش میان شخصیت اصلی و شخصیت مخالف و دیگر موانع می پردازد. پس از اینکه بیننده با شخصیت اصلی و مسأله اصلی داستان آشنا شد و در موقعیت دراماتیک قرار گرفت، شخصیتها و طرحهای فرعی پدیدار می شود و داستان به جریان می افتد. کنش و واکنش شخصیتها جدی می شود، پیچیدگیهای جدید پیش می آید و گسترش می یابد، تنش دراماتیک افزایش پیدا می کند و ماجرا به مرحله ای بحرانی می رسد. تمرکز میان داستان بر خلق برخوردها و موانعی است که حرکت شخصیت اصلی را به سوی هدف کند می کند. از این برخوردها و موانع «کشمکش» به وجود می آید که مبنای تمام درامهاست و توجه و علاقه تماشاگر را در طول داستان حفظ می کند.

فصل دوم از دو نیمه تشکیل می شود که در پایان هر نیمه یک نقطه عطف است؛ نقطه عطف اول که در حدود صفحه / دقیقه ۱۰ رخ می دهد «نقطه میانی» داستان است و نقطه عطف دوم در حدود صفحه / دقیقه ۹۰ و مقارن پایان فصل دوم پدیدار می شود. نقطه میانی، حادثه، گفتگو و تصمیم خاصی است که ماجرا را از نیمه اول پرده دوم به نیمه دوم آن می راند، دو پاره ۳۰ صفحه/دقیقه ای را به هم پیوند می دهد و باعث انسجام فصل دوم و کل فیلمنامه می شود. نقطه عطف دوم نیز از این حیث حائز اهمیت است که داستان را از فصل دوم به فصل سوم پیش می برد و یافتن نقطه عطف اول و دوم دستمایه منبع، در نوشتن فیلمنامه های اقتباسی بسیار مهم است .

اگر فاصله تقریبی نقطه عطفهای دیگر را همان ۱۵ صفحه / دقیقه در نظر بگیریم، ساختار کلی و تقریبی فصل دوم که از آغاز تا نقطه عطف دوم به طول می انجامد، در الگوی زیر خلاصه می شود:

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

صفحه / دقیقه ۳۰ تا ۹۰ : میان فیلمنامه

- نیمه اول :

- صفحه / دقیقه ۳۰ تا ٤٥ : آغاز برخوردها و موانع تا یک نقطه عطف
- صفحه / دقیقه ٤٥ تا ٦٠ : ادامه روبه تکامل برخوردها و موانع تا نقطه میانی

- نیمه دوم :

- صفحه / دقیقه ٦٠ تا ۷۵ : ادامه روبه تکامل برخوردها و موانع تا یک نقطه عطف
- صفحه / دقیقه ۷۵ تا ۹۰ : ادامه روبه تکامل برخوردها و موانع تا نقطه عطف دوم

- پایان فیلمنامه

فصل سوم معمولا به عنوان سریعترین، هیجان انگیزترین و کوتاهترین فصل شناخته می شود. این فصل پس از نقطه عطف دوم آغاز می شود، تا پایان داستان گسترش می یابد و بر گرهگشایی » داستان متمرکز است. بیننده پس از اینکه با شخصیت اصلی داستان و مسأله عاطفی او همدردی کرد، او را گام به گام همراهی می کند و هر لحظه در انتظار است که بداند آیا شخصیت به هدف خود می رسد یا نه. سرانجام پس از پشت سر گذاشتن ۹۰ دقیقه/ صفحه که اطلاعات مخاطب کامل شده است و بیم بیتابی او می رود، داستان به نقطه اوج » خود می رسد و شخصیت در فشار شدیدی قرار می گیرد که ناگزیر باید اقدام نهایی خود را به نمایش گذارد. در واقع در نقطه اوج داستان تکلیف پیروزی یا شکست شخصیت روشن می شود و پیش از پایان داستان، بیننده می داند که او به هدف خود می رسد یا نه. دانستن نقطه اوج می تواند به ساختار بخشیدن کل فیلمنامه و یافتن صحنه های مهم کمک کند. به همین سبب نویسند ای که از اثر ادبی اقتباس می کند. با پرداخت قوی نقطه اوج داستان می تواند صحنه ها و ماجراهایی را بیابد و یا پی ریزی کند که برای رسیدن به نقطه اوج لازم است؛ اما پس از رخ دادن نقطه اوج، زمان نتیجه گیری یا گرهگشایی » داستان است. پایان داستان می تواند باز یا بسته باشد، می تواند خوش یا ناخوش باشد و نیز می تواند قابل پیش بینی یا جسورانه و ناباورانه باشد. گاه پایان داستان علاوه بر سازگاری با معیارهای دوره و عصر مخاطبان خود، با تمایلات و سلیقه های بومی آنان نیز سازگار است. ممکن است فیلمی واحد، در یک سرزمین با پیروزی شخصیت، بینندگان را خرسند کند و در سرزمینی دیگر با شکست شخصیت. آنچه هست، پایان داستان باید بلافاصله پس از نقطه اوج رخ دهد، زیرا نتیجه داستان به گونه ای تلویحی در نقطه اوج مطرح شده است و اگر نمایش آن به درازا کشد برای بیننده ملال آور است. همچنین پس از اینکه شخصیت به هدف خود می رسد یا شکست

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

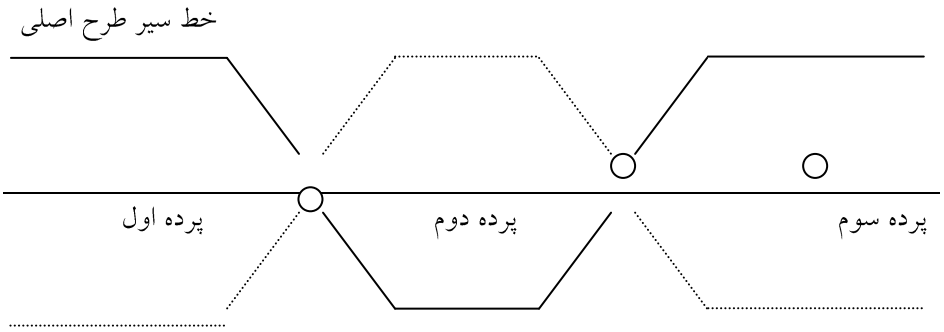
می خورد، داستان به پایان رسیده، ادامه فیلم برای تماشاگر ناخوشایند است .

بنابراین ساختار کلی و تقریبی فصل سوم، که از نقطه عطف دوم فیلمنامه / فیلم تا گرهگشایی به طول می انجامد در الگوی زیر خلاصه می شود :

صفحه / دقیقه ۹۰ تا ۱۲۰ : پایان فیلمنامه

- صفحه / دقیقه ۹۰ تا ۱۰۵ : ادامه ماجرا
- صفحه / دقیقه ۱۰۵ تا ۱۱۵ : نقطه اوج داستان
- صفحه / دقیقه ۱۱۵ تا ۱۲۰ : گرهگشایی و پایان داستان

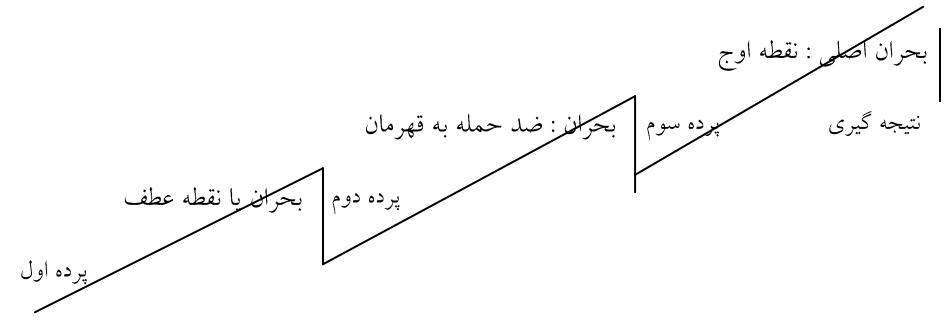
الگوی سه فصلی فیلمنامه در نمودارهای زیر ارائه شده است :



خط سیر طرح فرعی

(آلن آرمر ۳۷۵ : ص ۳)

نمودار ۱ : « ساختار نمونه فیلمنامه که در آن خط سیر طرح اصلی در پرده اول بنا نهاده می شود » [۴]



(آلن آرمر ۳۷۵ : ص ۳)

نمودار ۲: سیرسنتی صعود روایت فیلمنامه و مسیر رشد استان به سوی اوج و نتیجه گیری .

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

شروع	میان	پایان
⊗	⊗	
آغاز	تقابل	گره گشایی
نقطه عطف ا ول	نقطه عطف دوم	از ص ۹۰ الی ۱۲۰
از ص ۲۵ تـ ۷۰	از ص ۵۸ الی ۹۰	

نمودار ۳ : « الگو یک مدل ، یک نمونه یا طرح اولیه ذهنی از چیزی است که فیلمنامه ن ایی شبیه آن است. »[۶]
(سید فیلد ۳۷۸ : ص ۹)

ساختار شیخ صنعان » و الگوی فیلمنامه

با چنین تصویری که از الگوی فیلمنامه پیش رو داریم، ساختار شیخ صنعان » تا چه میزان از توان بازآفرینی در داستان فیلم برخودار است؟ آیا آغاز داستان چنانکه باید به آغاز و بنای داس ان اختصاص یافته است؟ آیا خط داستانی به طور واضح و روشن بنا نهاده شده است؟ نیاز شخصیت از کجا شروع مے شود؟ آیا مسأل ای که بنا نهاده شده است عاطفے » (دراماتیک) هست؟ آیا در پایان فصل اول، نقطه عطف داستان پے ریزی شده است؟ میان داستان چگونه پرداخت شده است؟ آیا بر شخصیت اصلی و فرضیه دراماتیک تمرکز دارد؟ شخصیت برای حل مسأله چه مے کند؟ چه تحولات و پیشرفتهایی رخ می دهد تا گرهگشایی صورت پذیرد؟ آیا در فصل دوم برخوردها و موانع پے ریزی شده است؟ آیا در میانه فصل دوم، نقطه عطف میانی تعبیه شده است؟ آیا فواصل میان نقطه عط ها در کل داستان، برای بازآفرینی در فیلمنامه مناسب است؟ پایان داستان چگونه است؟ آیا در لحظات پایانی داستان نقطه اوج مشخصی وجود دارد؟ آیا نویسنده/ شاعر توانسته است با گسترش افقهای خلاقیت خود در نقطه اوج، آن را جذاب ساز ؟ آیا نقطه اوج به گرهگشایی نزدیک است؟ آیا چنانکه باید، بعد از گرهگشایی، داستان به پایان مے رسد؟

با ذکر خلاصه ای از داستان شیخ صنعان » و تفکیک کنشهای داستانی آن، مے توان به مقابله ساختار این اثر با الگوی فیلمنامه پرداخت:

چکیده داستان [۷]

شیخ صنعان، حکایت پیری است که در شریعت اسلام به برترین مر به زهد دست یافته و به

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

مقام شیخی رسیده است. شیخ چند شب پی در پی در خواب می بیند که در سرزمین روم بر بتی سجده مِ کند و در پی این خواب به همراه مریدان عازم روم مِ شود تا رؤیای خود را تعبیر کند . در روم دختری ترسا در راه او قرار مِ گیرد و شیخ دلباخته او مِ شود. مریدان از این واقعه به هراس مِ افتند و به شکلهای گوناگون او را به آیین اسلام و روزگار پیشین فرا مِ خوانند. اما شیخ چنان شیفته دختر است که سودی نمِ کند. دختر برای وصال خود چهار شرط مِ گذارد: نوشیدن باده، سوزاندن قرآن، سجده بر بت و رهاکردن دین. شیخ از میان این چهار شرط، خمر نوشی اختیار مِ کند و پس از مستی، سه شرط دیگر هم خود به خود انجام مِ شود. دختر ترسا که شیخ را دلداده خود مِ بیند، کابین خویش را یک سال خوکبانی مقرر مِ کند و وقتی شیخ تن مِ دهد، مریدان او را رها مِ کنند و به کعبه باز مِ گردند. اما یکی از یاران شیخ، مریدان را در حجاز ملامت مِ کند که شیخ خود را تنها گذاشتند و به همراه آنان به روم باز مِ گردند و به چله نشینی مِ پردازند تا برای شیخ دعا کنند. دعای او مستجاب مِ شود و شبی پیامبر را به خواب مِ بیند که مژده رستگاری شیخ را به او مِ دهد و مریدان به همراه شیخ به حجاز باز مِ گردند. پس از رفتن شیخ، دختر نیز در پی خوابی متحول مِ شود و به توبه و انابت، دنبال شیخ را مِ گیرد. تغییر حالات روحی دختر به شیخ الهام مِ شود و بامریدان خود به استقبال دختر مِ رود و اسلام را بر وی عرضه مِ کند. دختر چنان مجذوب دین مِ شود که از فرط شوق، جان از کف مِ دهد .

کنشهای داستان

فصل اول :	- معرفی شیخ صنعان	۱ - ۰	۰ بیت
	- خواب دیدن شیخ و قصد روم کردن	۱۱ - ۲	۱۲ بیت
	- معرفی دختر ترسا	۲۳ - ۰	۱۸ بیت
	- دل دادن شیخ به دختر ترسا	۴۱ - ۳	۴۳ بیت
فصل دوم :	- تدبیر مریدان و گفتگو با شیخ	۸۴ - ۱۶	۴۳ بیت
	- گفتگوی شیخ با دختر و شرط گذاشتن دختر خمر، بت پرستی، قرآن سوزی و بی دینی را	۱۱۷ - ۶۰	۴۴ بیت
	- پذیرفتن شیخ خمر نوشی را و بت پرستی و زنار بستن او در اثر مستی	۱۶۱ - ۱۰	۵۰ بیت
	- خوکبانی شیخ در برابر کابین	۲۱۱ - ۴۳	۴۳ بیت
	- بازگشت مریدان به کعبه	۲۴۴ - ۶۹	۲۶ بیت
	- یافتن مریدان یکی از یاران شیخ را در کعبه و برگشتن به روم به رهبری او	۲۷۰ - ۲۰۷	۲۷ بیت

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

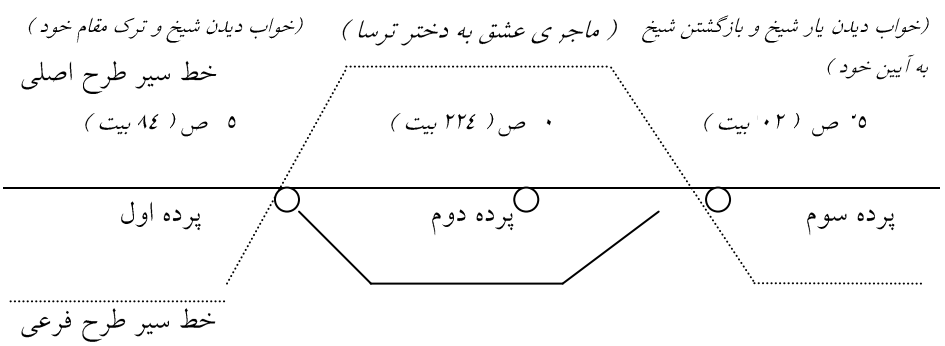
[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

صل سوم :	۱ - چله نشینی صوفیان در روم و اجابت دعای یارشیخ و خواب دیدن پیامبر	۳۰۲ - ۳۰۸	۲۳ بیت
	۲ - رفتن مریدان جانب شیخ و او را سلامت یافتن	۳۳۱ - ۳۵۳	۲۳ بیت
	۳ - خواب دیدن دختر و تحول او	۳۵٤ - ۳۷۷	۲٤ بیت
	٤ - به استقبال رفتن شیخ و مریدان دختر را و عرضه کردن اسلام به او	۳۷۸ - ۳۹۵	۱۸ بیت
	۵ - جان دادن دختر و پایان حکایت	۳۹٦ - ۰۹	۱٤ بیت

حکایت شیخ صنعان » از پیرنگی بسته برخوردار است و رشته حوادث اصلی داستان بیش از هرچیز محصول عنصر رؤیا » است که صرف نظر از نقش نمادین و معانی عرفانی آن، زیربنای بدنه اصلی را تشکیل می دهد. رؤیا نخست در شخصیت اصلی یعنی شیخ صنعان بروز می یابد و پایه داستان را بنا می نهد و به پیش می برد. سپس در شخصیتهای فرعی یعنی مریدان ظاهر می شود و زمینه گرهگشایی داستان را فراهم می کند و در پایان در شخصیت مقابل، یعنی دختر ترسا نمود می یابد که به گرهگشایی داستان می انجامد.

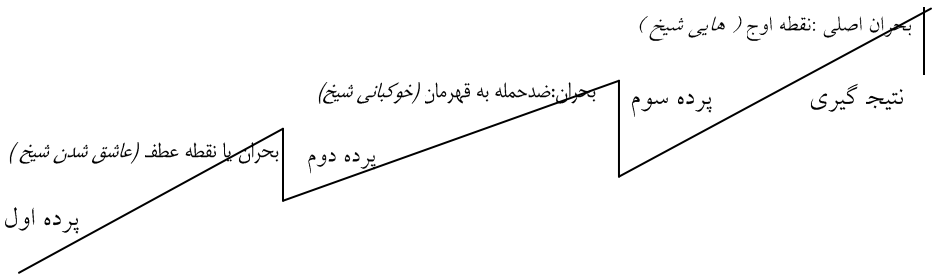
اگر بخواهیم طبق الگوی فیلمنامه، بدنه داستان را طراحی کنیم، خط سیر طرح اصلی داستان با خواب دیدن شیخ آغاز می شود که در فصل اول حکایت / فیلمنامه مطرح می شود. عاشق شدن شیخ، نقطه آغازین طرح فرعی و فصل دوم را بنا می نهد و مسأله اصلی که تعبیر رؤیا و عاشق شدن شیخ است، در پس زمینه قرار می گیرد و با خواب دی ن شیخ فصل سوم آغاز می شود و دوباره خط سیر اصلی داستان به پیش زمینه می آید و زمینه گرهگشایی داستان را که با خواب دختر ترسا در پیوند است ، فراهم می کند .

انطباق ساختار « شیخ صنعان » با الگوی ۱



[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]
[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

انطباق ساختار « شیخ صنعان » با الگوی ۲



انطباق ساختار « شیخ صنعان » با الگوی ۳

شروع	میان	پایان
⊗	⊗	
آغاز	تقابل	گره گشایی
نقطه عطف ا ول	نقطه عطف دوم	از صر ۹۰ الی ۱۲۰
ا ص ۲۵ تـ ۲۷	از صر ۵۸ الی ۹۰	
(از بیت ۱ تا ۸۳)	(از بیت ۸٤ تا ۲۰۷)	(از ت ۳۰۸ تا ٤۰۹)
معرفی شخصیتها و پی‌ریزی مسأله داستان . نقطه عطف: عشق به دختر ترسا	کشمکش میان شیخ و دختر , و دختر و مریدان. نقطه عطف: ترک مذهب شیخ تا خوکبانی	اقدام مریدان و یار صدیق شیخ در چله نشینی. گرهگشایی : رهایی شیخ از عشق دختر ترسا .

با در نظر گرفتن ساختار کلی حکایت/ فیلمنامه، می توان رویدادهای داستان را به گونه ای جزئی تر با کارکردهای نمایشی سه فصل داستان مقابله کرد .

- آغاز . کایت

با توجه به کارکردهای نمایشی فصل اول، می توان ابیات ۱ تا ۸۳ حکایت را به عنوان آغاز داستان در نظر گرفت. عطار شخصیت اصلی، یعنی شیخ صنعان را در ۱۰ بیت نخست داستان

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

معرفی می کند.

- ابیات ۱ تـ ۱۰

شیخ صنعان پیر عهد خویش است که پنجاه سال در حرم شیخ بوده ست و چهارصد مرید صاحب کمال دارد . به مرتبـ ای دست یافته است که علم و عمل را در کنار هم دارد و هم در عیان به حقیقت دست مِ یازد و هم از طریق کشف و شهود مراتب کمال را طی مِ کند. در پنجاه سال زندگی خود، پنجاه حج واجب گزارده است و بقیه عمر هم عمره ثواب به جای ورده است. نماز و روزه بِ حد به پای داشته و از هیچ سنتی فروگذار نکرده است. در کرامات و مقامات، تمام مراحل را طی نموده است و از نَفَس گیرای او هر بیماری تندرستی می یابد.

پس از معرفی شیخ، موضوع داستان و نیاز دراماتیک شخصیت در ۱۲ بیت مشخص مِ شود :

- ابیات ۱۱ تـ ۲۲

شیخی با این ویژگیها که پیشوای مریدان است، چند شب پی در پی در خواب می بیند که در سرزمین روم بتی را پیوسته سجده مِ کند. او خود این رؤیا را عقبه ای دشوار تعبیر مِ کند که باید پشت سر گذاشته شود و بر این باور است که با گذشتن از این گردنه، ادامه راه کو اه و آسان مِ شود و در غیر این صورت، باید راهی سخت و دراز پیمود . سرانجام چهارصد مرید را فرامی خواند تا راهی روم شوند .

به نظر مِ رسد، این ۲۲ بیت نخست حکایت، که شامل معرفی شخصیت اصلی، مشخص کردن موضوع داستان و پی ریزی وضع پیرامون ماجراست، مِ تواند در ده ص حه گسترش یابد و در جهت بنا نهادن آغاز فیلمنامه پرداخت شود. اما از آنجا که پس از این قسمت، عطار وارد ماجرای دختر ترسا می شود ، فیلمنامه نیازمند بخشی از داستان است که با ارائه اطلاعات بیشتری از شخصیت اصلی و آماده سازی او برای ماجرای دلباختگی به دختر ترسا، د ستان را پیش برد. بنابراین ۲۲ بیت نخست حکایت شامل دو قسمت است که از تساوی کمی برخودار است و با ۲۰ صفحه نخست فیلمنامه مطابقت مِ کند و با پردازش مناسب مِ تواند دو سوم فصل اول فیلم / فیلمنامه را تأمین کند ، اما یک سوم باقیمانده باید به داستان اضافه شود .

در ابیات بعد، داستان به نخستین نقطه عطف خود مِ رسد که ظهور دختر ترسا بر پرده است. ۱۷ بیت به شخصیـ پردازی دختر ترسا اختصاص یافته است. آنچه در این شخصیـ پردازی مرکزیت دارد، زیبایی دختر است و تنها در یک بیت به آیین عیسوی او

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

پرداخته شده است. به همین سبب ، نویسنده در برگردان تصویری ابیات، باید تغییراتی اعمال کند.

- ابیات ۲۳ تا ٤٠

برحسب اتفاق، دختری مسیحی با نشانه های مسیحیت در راه شیخ قرار می گیرد که روی و موی ، لب و دهان، و چشم و ابروی او در زیبایی و دلربایی به حد کمال است .

این قطعه که بیشتر از حیث توصیفهای ادبی و صنایع ادبی درخور توجه است، باید به گونه ای پرداخت شود که زمینه را برای ماجرای اصلی داستان و نخستین نقطه عطف فیلمنامه، یعنی عاشق شدن شیخ صنعان، فراهم کند. از آنجا که در این قسمت از فیلمنامه/ فیلم، تمرکز داستان و خط گسترش داستان مشخص می شود، این شخصیت پردازی باید با کنشهای نمایشی و یا تصویرهای جذاب سینمایی تکمیل شود تا بتواند انگیزه تماشاگر را برای پیگیری ماجرا حفظ کند.

در ابیات بعد، اصلی ترین ماجرای دراماتیک رخ می دهد و وقتی دختر ترسا رخ خود را آشکار می کند، شیخ با آن همه خصوصیات زاهدانه دل از کف می دهد. عطار این ماجرا را به گونه ای پرداخت کرده است که ٤٢ بیت از داستان را شامل می شود .

- ابیات ٤١ تا ۸۳

شیخ با اینکه سعی می کند نگاهش را از دختر برگیرد تا در دام عشق او گرفتار نشود در همان لحظه نخست، دل از کف می دهد. گویی آتش عشق دختر ترسا تمام یمان او را یکجا نابود می کند و شیخ، عافیت را به رسوایی می فروشد و به عاشق آشفته ای تبدیل می شود که نمی تواند پند مریدان را بپذیرد. او هر روز چشم انتظار دختر در راه می نشیند و به شب زنده داری های عاشقانه مبتلا می شود شبی با خود و خدای خود به گفتگو می پردازد و در این تک گویی، عمر و صبر و بخت و عقل و توانایی خود را ازدست رفته می انگارد .

این ماجرای طولانی از دیدگاه علم بیان، از اطناب بلاغی برخودار است زیرا اطنابی درخور ماجراست و با حال و هوای داستان تناسب دارد . اما در اقتباس ادبی باید توجه داشت، این ماجرا برابر اولین نقطه عطف فیلمنامه است و باید در چند صفحه / دقیقه آخر فیلم/ فیلمنامه رخ دهد. از این رو، نویسنده ای که حکایت شیخ صنعان» را در فیلمنامه بازآفرینی می کند با تبدیل توصیفات ادبی به شگردهای تصویری و تغییرات متناسب دیگر، می تواند ماجرای دلباختگی شیخ صنعان را در ده صفحه آخر فیلمنامه قرار دهد تا کارکردهای فصل اول فیلم تأمین شود.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

- میان حکایت

همان گونه که گفته شد، تمرکز بخش میانی فیلم بر کشمکش داستان است و به طور سنتی حدود چهار نقطه عطف که هر پانزده صفحه در فیلمنامه و هر یک ربع در فیلم رخ می دهد، بخش میانی داستان را پیش می برد. دومین نقطه عطف این فصل، نقطه عطف میانی فیلم به شمار می آید و آخرین نقطه عطف هم دومین نقطه عطف فیلم است که داستان را از فصل دوم به فصل سوم و پایان ماجرا می راند. با توجه به کارکردهای نمایشی فصل دوم، می توان ابیات ۸٤ تا ۲۰۷ حکایت را به عنوان میان داستان در نظر گرفت. پس از اینکه شیخ به دختر ترسا دل می دهد و موضوع داستان مشخص می شود، مریدان برای رهایی شیخ به چاره جویی می پردازند و کشمکش شیخ و مریدان ، و مریدان و دختر ترسا در ۴۳ بیت پرداخت می شود.

- ابیات ۸٤ تا ۱۱٦

شبی که شیخ به راز و نیاز می پردازد، مریدان برای دلداری او گردهم می آیند و هریک دوران زهد وپارسایی او را به یاد می آورند تا شاید شیخ به راه خویش بازگردد، اما شیخ که به نگاهی متفاوت دست یافته است، نمودهای زهد و عبادت را در عشق به دختر ترسا گرد می آورد و در کلام او تسبیح جای خود را به زنار می دهد، کعبه به دیر بدل می شود، دوزخ یک آه عاشق است و بهشت یک تجلی معشوق، و نماز در محراب ابروی یار مقبول است و سجده در برابر بت روی زیبا . . . و مریدان چون سخن خود را مؤثر نمی یابند خاموش می شوند.

این قسمت از ماجرای داستان باید به گونه ای پردازش شود که به یک نقطه عطف برسد. به نظر می رسد این نقطه عطف در دو رویداد بعد فراهم است و ماجرای فوق با کارکردهای دراماتیک نخستین بخش از میانه فیلم همخوان است .

- ابیات ۱۱۷ تا ۱٦۰

روز بعد، شیخ در کوی یار معتکف می شود و نزدیک یک ماه سر راه معشوق می نشیند . چون از دوری یار بیمار می شود، دختر ترسا نزد او می آید و با اظهار نادانی ، او را به تمسخر می گیرد که با آن پیشینه زهد در کوی ترسایان نشسته است. شیخ صنعان با ستایش بسیار از زیبایی دختر ترسا، عشق خود را برای او فاش می کند. دوباره دختر او را سرزنش می کند که پیرانه سر عاشقی پیشه کرده است و شیخ هم پاسخ می دهد که عشق، پیر و جوان نمی شناسد. سرانجام دختر برای وصال خود چهار شرط می گذارد: سجده پیش بت، سوزاندن قرآن نوشیدن خمر و ترک ایمان .

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

- ابیات ۱۶۱ تا ۱۰۱

شیخ، تنها شرط خمرنوشی را می پذیرد و سه شرط دیگر را رد می کند . اما چون شراب در او اثر می کند، هرچه از شریعت و قرآن می داند فراموش می کند و می خواهد دست در گردن معشوق اندازد. ولی دختر می گوید تو هنوز بر آیین خویش هستی و نمی توانی بر کفر من اقتدا کنی، برخیز و عصا و ردا بدل کن. شیخ که دل از دست داده است، سه شرط دیگر را هم به جامی آورد؛ زنار می بندد، مصحف می سوزاند و به ترک مذهب خویش می گوید .

چنانکه مشهود است، عطار به گونه ای بدنه داستان را پی ریزی کرده است که نقاط عطف داستان با جایگاه نقطه عطفهای فیلمنامه سازگار است. با شرط دختر ترسا، حکایت شیخ «صنعان» به نقطه عطفی رسیده است که داستان را به مرحله دیگری پیش می برد. البته این نقطه عطف ، خود ماجرایی است که ساختار دارد، زیرا در رویدادی دیگر گسترش می یابد و به نقطه اوج خود می رسد .

- ابیات ۲۱۱ تا ۲۴۳

وقتی شیخ همه شروط دختر ترسا را می پذیرد، دختر کابین خود را بهانه می کند و می گوید تو بسیار فقیری و من بسیار گران کابین. به جای کابین من یک سال خوکبانی کن تا به وصال رسی.

تا این جا حکایت و فیلمنامه به میانه رسیده است. بنابراین خوکبانی شیخ صنعان، نقطه عطف میانی فیلمنامه/فیلم خواهد بود. چنانچه فیلمنامه نویس ماجرای دیگری اضافه نکند و تنها از ظرفیتهای متن برای بازآفرینی حکایت بهره برد، می تواند اپیزود هفتم را گسترش دهد و ماجرای خمرنوشی و ترک مذهب شیخ را تا رسیدن به نقطه عطف میانی عادی سازی کند؛ زیرا باید میان اولین نقطه عطف فصل دوم و دومین نقطه عطف آن، که نقطه عطف میان فیلمنامه است، ماجرا یی در حدود پانزده صفحه / دقیقه به طول انجامد .

پس از نقطه عطف میانی که یک ساعت از فیلم . ۱۰۰ صفحه از فیلمنامه ، و حدود ۲۰۰ بیت (نیمی از حکایت) را پشت سرگذاشته ایم، باید حادثه ای به طور منطقی و نسبتا قابل پیش بینی شکل گیرد تا داستان پیش رود و به نقطه عطف بعدی برسد که نقطه عطف دوم فیلمنامه است . عطار با واکنش مریدان و گسترش تقابل و برخورد میان شخصیتها این نیاز را برآورده است .

- ابیات ۲۴۴ تا ۲۶۹

مریدان که تاب این گستاخی را ندارند، از شیخ خود کسب تکلیف می کنند که یا با او همراه

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

شوند یا به کعبه بازگردند. شیخ، آنان را به ترک خود و سرزمین روم فرمان می دهد و مریدان، گریان و نالان شیخ را ترک می گویند و به کعبه می روند.

با نزدیک شدن به پایان فصل دوم به دومین نقطه عطف فیلمنامه می رسیم که برای آغاز فصل سوم و گرهگشایی داستان مناسب است. گره داستان کجاست؟ ماجرایی که خود شاعر آن را عقبه (گردنه) می نامد؛ گرفتاری پیری زاهد در دام عشق دختری ترسا ، یا دچار شدن به یک عشق زمینی طی سیر و سلوک عارفانه و یا هر تعبیر دیگری که این گره و عقبه را در خود دارد.

دومین نقطه عطف داستان باید زمینه گرهگشایی داستان را فراهم کند. گرهگشایی داستان کجاست؟ رهایی شیخ از عشق دختر ترسا و بازگشت به آیین مقدس خویش. حال آیا حادثهٔ ای می تواند این مهم را به گونهٔ ای برآورده کند که علت منطقی آن در بطن حوادثِ موجود باشد؟ شاید عقبهٔ ای که در پسر یک رؤیا رخ می دهد، بتواند در پی رؤیای دیگری پشت سر گذاشته شود.

از آنجا که گرهگشایی داستان به پایان داستان می انجامد و پایانبندی داستان است که قضاوت نهایی مخاطب را در پی دارد، گرهگشایی باید هرچه زودتر سرنوشت شخصیتها را مشخص کند. عطار نیز با یک پایانبندی مناسب، تکلیف مریدان شیخ، شیخ، دختر ترسا کعبه و روم را مشخص می کند و زمینه آن را پیش از شروع فصل سوم فراهم می آورد .

۰ - ابیات ۲۷۰ تا ۳۰۷

مریدان در کعبه پراکنده می شوند و هر یک در گوشه ای می خزند . اما شیخ در حجاز یاری دارد که در ارادت به او بر همه پیشی داشته و هنگام سفر شیخ به روم ر حجاز نبوده است. وقتی به کعبه باز می گردد، مریدان را بدون شیخ می یابد و وقتی قصه را از زبان آنان می شنود مریدان را سرزنش می کند که شرط وفاداری به جا نیاورده و مُراد خود را تنها گذاشته اند. سپس به مریدانِ خجلت زده فرمان می دهد که همه باهم به روم بازگردند.

- پایان حکایت

با توجه به کارکردهای فصلهای سوم فیلمنامه می توان ابیات ۳۰۸ تا ٤۰۹ را به عنوان پایان حکایت در نظر گرفت؛ کوتاهترین بخش حکایت که به گرهگشایی داستان می انجامد و تکلیف شخصیتها را روشن می کند.

۱ - ابیات ۳۰۸ تا ۳۳۰

صوفیان در روم به چله نشینی می پردازند و برای شیخ خود دعا می کنند. دعای یار صدیق شیخ

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

برآورده می شود و پیامبر را در خواب می بیند که به او مژده می دهد شیخ را از بند رها کرده است .

در این ابیات حکایت به نقطه اوج خود می رسد زیرا شیخ از ماجرای عشق به دختر ترسا رسته است و مسأله اصلی داستان حل شده است. اکنون مخاطب در انتظار گرهگشایی داستان است.

۱۲ - ابیات ۳۳۱ تا ۳۵۲

وقتی مریدان از سلامت حال شیخ آگاه می شوند به سوی او می روند و شیخ را سلامت می یابند. شیخ، تمامی اسرار قرآن و حکمت را به یاد می آورد و چنان بی قرار می شود که از شرم جامه بر تن می درد، خاک بر سر می ریزد و می گرید و پس از غسل و توبه، با مریدان به راه می افتد وعزم حجاز می کند.

تا اینجا شاهد گرهگشایی داستان بود ایم، اما هنوز حکایت باقی است و سرانجام قصه مانده است. تکلیف دختر ترسا چیست؟ روشی که در نقطه عطف اول و دوم داستان به کار فته و منطق آن برای خواننده (و بیننده) آشناست، اینجا هم کارساز است و نیاز داستان را تأمین می کند؛ تحول دختر ترسا در پی یک رؤیا.

۱۳ - ابیات ۳۵٤ تا ۳۷۷

دختر ترسا در خواب می بیند که آفتابی او را به پیروی شیخ سفارش می کند و چون از خواب بر می خیزد، بی قرار می شود و نعر زنان و جام دران در جستجوی شیخ خود، آواره بیابان می شود و از خدا کمک می خواهد .

٤ - ابیات ۳۷۸ تا ٤۰۸

ایمان آوردن دختر ترسا به شیخ الهام می شود و شیخ صنعان به همراه مریدان به سوی دختر می رود و اسلام را بر او عرضه می کند.

اما پایان داستان و تکمیل گرهگشایی؛ چه سرانجامی می تواند با منطق داستان همخوانی کند؟ ازدواج یک پیر زاهد که آخرین مرتبه ها و سخت ترین عقبه ها را طی کرده است با دختری تازه مسلمان و جوان و شروع یک زندگی آرام زمینی، یا درخشش شخصیت تازه تکامل یافته شیخ به عنوان قهرمان پیروز ماجرا و حذف دختر از صحنه و پشت سر گذاشتن کامل عقبه؟ کدام پایان عاطفی تر و نمایشی تر است؟ پیوند شیخ و دختر یا از دست رفتن یکی از طرفین عشق؟

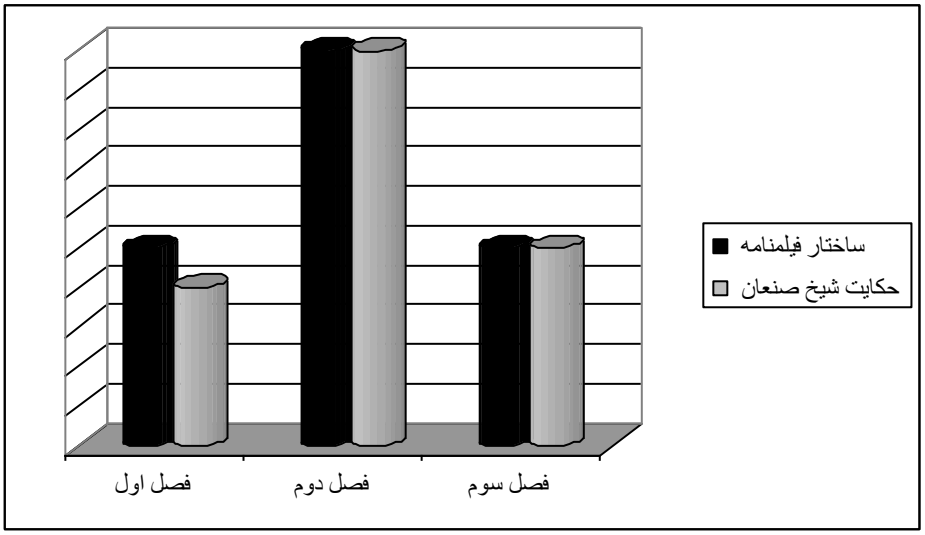
[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

۱۵ - ابیات ۳۹٦ تـ ٤۰۹

چون ذوق ایمان به دل دختر می رسد ، دختر تاب نمی آورد و جان از کف مـ دهد.

أ ـ ر الگوی سنتی فیلمنامه ، ا با زمانبندی میانگین آن بپذیریم و زمان غاز داستان را حدا ۰ ٪ میان داستان را حدود ۱۰ ٪ و پایان داستان را حدود ۵ ٪ از کل فیلمنامه/ فیلم در نظر بگیریـ. مـ توانیم آغاز و میان و پایان شیخ صنعان » را که براساس کارکردهای دراماتیک هر فصل از یکدیگر تفکیک شده ا ت، با این زمانبندی بسنجیم. آغاز حکایت در ۸۳ بیت پـ ریزی مـ شود که حدود ۰ ٪ از حکایت را شامل می شود، میان حکایت ۲۲٤ بیت به طول مـ انجامد که حدود ۰ ٪ داستان را فرامی گیرد، و پایان حکایت در ۱۰۲ بیت پرداخت شده است که برابر ۵ ٪ داستان است. بنابراین، زمانبندی خط سیر داستانی شیخ صنعار » در مقایسه با الگوی میانگین فیلمنامه ، حدود ۱۰ ٪ اختلاف دارد.



نمودار ٤ : میزان انطباق ساختار « شیخ صنعان » با الگوی سه فصلی فیلمنامه

بـ تردید، زمانبندی میانگین الگوی فیلمنامه، زمانبندی نهایی نیست و هر داستان، خود زمان واقعی فصلهای فیلم را مشخص مـ کند. اما نتیجه مذکور دورنمایی از ظرفیتهای نمایشی ساختار شیخ صنعار » به دست مـ دهد که از یک سو فیلمنامـ نویس را در بازآفرینی اثر یاری مـ کند و از سوی دیگر، آثار ادبی را از دیدگاهی جدید مـ نگرد .

به این امید که دستاوردهایی چنین نغز و حکیمانه، در انواع جدید ادبیات و هنر بازآفرینی شود و با نوپردازیهای پی در پی ، امکان پویایی ادبیات و سینمای « فارسی » را فراهم آورد.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

پی نوشت

. درباره ساختار دراماتیک ر.ک. آلن آرمر : فیلمنامه نویسی برای سینما و تلویزیون، ترجمه عباس اکبری، تهران، انتشارات حوزه هنری، ۳۷۵ ، رابرت برمن: روند فیلمنام نویسی، ترجمه عباس اکبری، چاپ دوم، تهران، انتشارات برگ ۳۷۰ ، لیندا سیگر: فیلمنامه اقتباسی، ترجمه عباس اکبری، تهران، انتشارات نقش ونگار ۳۸۰ ، سید فیلد: راهنمای فیلمنام نویسی، ترجمه عباس اکبری، تهران، نشر ساقی ۳۷۸ ، جمال میرصادقی: عناصر داستان، چاپ سوم، تهران، انتشارات سخن ۳٦۷ و یوجین ویل: فن سناریو نویسی، ترجمه پرویز دوایی (پیام)، چاپ دوم، تهران، نشر نقش جهان ۱۳٦۵

. درباره الگوی فیلمنامه ر.ک. آلن آرمر ، پیشین و سید فیلد ، پیش ن .

. از آن جا که پرد » بیشتر در تئاتر به کار می رود ، در این مقاله از عنوان « فصل » برای فیلم استفاده شده است .

.فریدالدین عطار نیشابوری، منطق الطیر، به اهتمام سید صادق گوهرین، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی چاپ نهم ۳۷۲ ، صص ۷ - ۸۸ .

. در لم معانی اطناب به معنای پرگویی و زیاد گویی است که اگر مفید نباشد، به بلاغت سخن آسیب می رساند و اگر مفید باشد از آن به اطناب بلاغی تعبیر می شود؛ ر.ک. سیروس شمیسا: معانی، چاپ اول، تهران، نشر میترا ۳۷۲ ، ص ٤۷ .همچنین دربارهٔ اطناب و ایجاز در ادبیات و سینما ر.ک. سید حسن حسینی: مشت در نمای درشت معانی و بیان در ادبیات و سینما)، چاپ اول، تهران، انتشارات سروش ۳۷۹ ، صص ۲۱۲ ـ ۱۸ وص ۲۳۰ ـ ۲۳٤ .

منابع

.آلن آرمر؛ فیلمنام نویسی برای سینما و تلویزیون؛ ترجمه عباس اکبری؛ تهران: حوزه هنری، ۱۳۷۵،

.برمن، ر برت؛ روند فیلمنام نویسی؛ ترجمه عباس اکبری، چ دوم، تهران: برگ، ۱۳۷۰،

.حسینی، سیدحسن؛ مشت در نمای درشت (معانی و بیان در ادبیات و سینما)؛ چ اول؛ تهران: سروش، ۱۳۷۹،

.سید فیلد؛راهنمای فیلمنام نویسی؛ ترجمه عباس اکبری؛ تهران: سخن، ۱۳٦۷،

.سیگر،لیندا؛ فیلمنامه اقتباسی؛ ترجمه عباس اکبری؛ تهران: نقش و نگار، ۱۳۸۰،

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]

۱. شمیسا، سیروس؛ معانی؛ چ اول؛ تهران: میترا، ۱۳۷۲.

۲. عطارنیشابوری، فریدالدین؛ منطق الطیر؛ به اهتمام سید صادق گوهرین؛ چ نهم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی ؛ ۱۳۷۲.

۳. یوجین ویل؛ فن سناریو نویسی؛ ترجمه رویز دوایی؛ چاپ دوم؛ تهران: نقش جهان ۱۳۶۵.

[Downloaded from lire.modares.ac.ir on 2024-05-22]

[DOR: 20.1001.1.17352932.1382.1.3.4.4]